

MICHAŁ KOZA  
Uniwersytet Jagielloński\*

**Przedmioty i współczucie. *Elegia na odejście pióra atramentu lampy* Zbigniewa Herberta wobec elegii dwudziestowiecznej (na przykładzie *Elegii duinejskich* Rainera Marii Rilkego)**

Things and Compassion. Zbigniew Herbert's *Elegy for the Departure of Pen Ink and Lamp* Within the Twentieth-Century Elegy on the Example of Rainer Maria Rilke's *Duinesian Elegies*

Abstract

This paper concerns the relation between twentieth-century model of an elegy (analyzed on the example of Rainer Maria Rilke's works) and Zbigniew Herbert's *Elegy for the Departure of Pen Ink and Lamp*. Similarities and differences between them show the direction of the genre's evolution — a process of rejecting formal characteristics for a specific position of the subjectivity, searching for an existential complementarity. In effect the "elegiac" seems to be not a consequence of formal organization, but of the dialectics. Thus, the category could be applied in a wider sense than heretofore.

\* Katedra Antropologii Literatury i Badań Kulturowych  
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego  
ul. Gołębia 20, 31-007 Kraków  
e-mail: mikozul@gmail.com

## Herbert w „podróży na krawędzi nicości”

Tonacja elegijna, obecna w całej twórczości Zbigniewa Herberta, znacznie nasiliła się w ostatnich tomikach poetyckich wydanych za jego życia. Oprócz *Rovigo* i *Epilogu burzy* do tych zbiorów należy chronologicznie pierwsza *Elegia na odejście*. Jak zgodnie podkreślają herbertolodzy, otwiera ona nowy etap w twórczości poety, związany z wysunięciem na plan pierwszy tematyki rozrachunkowej i oparciu się na, jak to określa Stanisław Barańczak, „szczególnej optyce spojrzenia wstecz, które jest dla lirycznego bohatera Herberta zarazem spojrzeniem w głąb siebie samego i spojrzeniem ogarniającym wszystko, co go otacza” (Barańczak 2001: 185). Stąd odwołanie się już w tytule zbioru do gatunku, który od starożytności w tradycji europejskiej bardzo często był środkiem do wyrażenia „gestu pożegnania” (por. Legeżyńska 1999) oraz rozważań o przemijaniu i „byciu-ku-śmierci”. Ten gatunek stał się także punktem odniesienia dla utworu kończącego tom — czyli *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*, która w znaczący sposób realizuje i przetwarza dwudziestowieczny model elegii.

Ten model, wraz z charakterystycznymi dla niego cechami tożsamości (określającymi „elegijność” utworu), można dostrzec w cyklu *Elegii duinejskich* (1923) Rainera Marii Rilkego. Twórczość tego poety, jak wskazuje m.in. Klaus Weissenberger w *Die Elegie und das Elegische* (Weissenberger 1969: 70–75), stanowi wyraz nowożytnej tendencji elegii do odłączania się od określonej formy. Zajmuje ważne miejsce w łańcuchu rozwojowym gatunku, tworząc modelowe odniesienie dla innych dzieł dwudziestowiecznych (obok poezji takich twórców, jak Paul Celan czy Josif Brodski). W dziesięciu utworach naznaczonych doświadczeniem wielkiej wojny Rilke zawarł poezję „ukazującą istnienie w świetle śmierci” (Jastrun 1995: 165), ogarniając spojrzeniem istnienie człowieka w jego nietrwałości i czasowości. Elegijność jest tu elementem relacji człowieka i świata, prowadzi od bycia-w-świecie i potocznego przeżywania tak, jak to „się” zwykle czyni, do autentycznego doświadczenia egzystencji (użycie pojęć z filozofii Martina Heideggera wydaje się uprawnione tym bardziej, że widział on w cyklu odzwierciedlenie swojej myśli filozoficznej) (por. Połomski 1995: 201–204; Burzyński 2009: 81–96). W konfrontacji z anielską „silniejszą istotą” (P 184 1) i absolutnym pięknem ujawnia się kruchość ludzkiego życia jako bycia-ku-śmierci.

<sup>1</sup> Odwołania do wierszy Rilkego (Rilke 1987) będą sygnalizować skrótem P, numerem elegii i numerem strony.

Późna poezja Herberta, często odwołująca się do dostrzegalnych w świecie niepokojących symptomów utraty sensu („pod każdym liściem rozpacz” — *Dęby*, WZ 536<sup>2</sup>), podąża tym śladem Rilkego. W *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* wydziedziczenie z osobistej historii, odejście w przeszłość świata reprezentowanego przez przedmioty, prowadzi do uznania ciężaru egzystencji jako „złudnej podróży na krawędzi nicości” (WZ 581). Herbert realizuje w tym utworze oryginalną formę elegijnej wypowiedzi (Wojciech Ligęza stwierdził nawet, że stworzył on własny „styl elegijny”) (Ligęza 2001: 36), tworzoną w dialogu z europejską tradycją gatunku — w tym również z *Elegiami duinejskimi* Rilkego.

### Herbert i Rilke — w kręgu elegii filozoficznej

Związki łączące twórczość Herberta z Rilkeem raczej nie wynikają z nawiązań wyrażanych wprost. W liryce polski poeta jawnie odwołuje się do autora *Sonetów do Orfeusza* tylko raz — w wierszu *Do Ryszarda Krynickiego — list* (por. WZ 464). Niemniej jednak można wysunąć tezę, że Herbert bardzo dobrze rozumiał wewnętrzny język twórczości autora *Elegii duinejskich*. Bardzo cenil wiersze Austriaka — w jednym z artykułów pisze o nim jako o „najbliższym mu poecie niemieckim, uznając go za najwybitniejszego autora z tego kręgu” (Herbert, cyt. za: Mikołajczak 2007: 315). Więc między tymi dwoma poetami jest faktem, choć jak wskazują badacze, wymaga uważnego wglądu, a pobieżna lektura „wpływologiczna” nie prowadzi do zadowalających wyników. Jak stwierdza Małgorzata Mikołajczak: „najbliższe, najintymniejsze spotkanie obu poetów (...) odbywa się na planie metafizycznym” (Mikołajczak 2007: 325). Podążając drogą zaproponowaną przez badaczkę, można ich zaliczyć do jednego nurtu — liryczno-elegijnego (tę nazwę autorka umieściła zresztą w tytule jednej z części swojej książki). Mikołajczak zauważa m.in., że tonacja liryczno-elegijna naznacza początek i koniec poetyckiej drogi Herberta i w ten sposób spina ją klamrą. Jednocześnie ten dwutorowy nurt, łączący polskiego poetę z Rilkeem, biegnie podskórnie przez całą twórczość Herberta i dlatego ostatecznie odżywa (Mikołajczak 2007: 314).

Na głęboką łączność między Herbertem i Rilkeem wskazuje również Katarzyna Kuczyńska-Koschany (Kuczyńska-Koschany 2004: 240–263). Badaczka jednocześnie wyróżnia wątki łączące obu autorów: koncepcję śmierci, postawę życiową i odwołania do antyku. Zwraca również uwagę, że, mimo istniejących różnic „wiersz Herberta, realizując postulat «powiedzenia rzeczy» z *Dzięwiątej Elegii*, staje się równocześnie dowodem na to, że «wierność rzeczy otwiera nam oczy», że przekracza, a czasem wręcz unieważnia kategorie czysto estetyczne” (Kuczyńska-Koschany 2004: 261), co jest wnioskiem szczególnie cennym dla odczytania gestu pożegnania z przedmiotami z *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*.

Elegijna twórczość polskiego poety, chronologicznie późniejsza, należy do nurtu, który Rilke bezpośrednio zapoczątkował. Jak zaznacza Anna Legeżyńska: „od *Elegii duinejskich* (...), tłumaczonych także przez polskich poetów, wzorec elegijności na stałe poszerza się o refleksję filozoficzną i metafizyczną” (Legeżyńska 1999: 18). Można zatem mówić o tym również z dwudziestowiecznym modelem europejskim. Jednak początki metafizyczno-filozoficznego typu elegii sięgają twórczości autorów XIX wieku, przede wszystkim Friedricha Hölderlina (którego poezja, co prawda, została odkryta dopiero na początku wieku XX).

<sup>2</sup> Wszystkie cytaty z *Wierszy zebranych* Herberta (Herbert 2008) będą oznaczane skrótem WZ, podając numer strony.

Już Kazimierz Brodziński, obserwując zjawiska zachodzące we współczesnej mu literaturze, zapowiadał, że „(...) może elegia filozoficzna będzie chlubną wieku naszego własnością” (Brodziński 1964: 200). Nie marginalizując dokonań tego czasu, można powiedzieć, że rozwój metafizycznego nurtu elegii w XX stuleciu dzięki takim poetom, jak Rilke, Herbert i wielu innych, jest zjawiskiem wyjątkowym w dziejach gatunku.

## Elegia i elegijność

Historia elegii jako odrębnego gatunku lirycznego sięga starożytności. W antyku, kiedy elegia posiadała już dosyć szeroki zakres tematyczny (nie tylko oplakiwanie zmarłego, ale również miłość czy wojnę), pierwszorzędne znaczenie miały wyznaczniki formalne, wśród których Alicja Szastyńska-Siemion wyróżnia trzy: „metrum elegijne, aulos jako instrument, dwóch wykonawców, ponadto określony zestaw melodii” (Szastyńska-Siemion 1995: 12). W teorii literatury zwykle najważniejsze znaczenie miał pierwszy z nich — dystych elegijny, chociaż długo mylono się co do jego struktury (Urban-Godziek 2005: 15). Do rzekomej dwudzielnej budowy dystychu odwoływał się na przykład Brodziński, przywołując zdanie Owidiusza o tym, iż „Amorek elegii jedną nogę wyrwał; że jej chromanie z boleści pochodzi”, a pentametr, „(...) przez ucięcie jednej miary, pewną jednotonność wierszowi nadając, smutkowi odpowiada” (Brodziński 1964: 197). Dla niego i niektórych innych teoretyków powołanie się na heksametryczno-pentametryczną strukturę dwuwiersza było sposobem na powiązanie formy elegii z tematyką. Urban-Godziek stwierdza, że stąd u wielu autorów tak bliski związek elegii z epiką: „Pentametr uznawano za okaleczony heksametr, a elegię za ulomny epos” (Urban-Godziek 2005: 105). Rozluźnienie tej więzi było jednym z warunków sprzyjających rozwojowi tematyki filozoficznej w ramach gatunku — podobnie jak jej graniczny, dwuznaczny status.

W literaturze nowożytnej gatunek elegii znacznie oddalił się od swojego pierwowzoru. Pod tym względem jest bardzo szczególny, co René Wellek i Austin Warren ilustrują na przykładzie literatury angielskiej: „Niekiedy pojęcie rodzaju przesuwają się w sposób interesujący. «Elegia» ma z początku w poezji angielskiej, podobnie jak w swoich pierwowzorach greckich i rzymskich, znaczenie tylko dystychu elegijnego, ale już starożytni elegicy, jak później Hammond i Shenstone, poprzednicy Graya, nie ograniczali się do oplakiwania zmarłych. W końcu *Elegia* Graya, pisana heroiczną strofą czterowierszową, a nie dwuwierszem, ostatecznie zrywa z angielską tradycją elegii jako utworu o treści osobistej, napisanego dwuwierszami wyraźnie rozgraniczonymi” (Wellek, Warren 1970: 315). Nurty tematyczne rozwinęły się w różnym stopniu zależnie od kręgu literatury — Alexandru Giuculescu zauważa przewagę elegii lamentacyjnej w kręgu anglosaskim, funeralnej we Francji (tak była pojmowana m.in. przez Nicolasa Boileau), zaś we Włoszech „elegia była kultywowana od średniowiecza w stylu Petrarke, podczas gdy w Niemczech miała od samego początku zawartość metafizyczną” (Giuculescu 2000: 3). Ten ostatni nurt został utrwalony przez Fryderyka Schillera, w rozprawie *O poezji naiwnej i sentymentalnej* określającego jako główny przedmiot elegii doświadczenie „natury i ideału” (Schiller 1972: 349). Dlatego zarówno Rilkego, jak i Herberta, ze względu na jednoznaczne skupienie na problematyce metafizycznej (nie odmawiając, zwłaszcza utworom polskiego poety, wymiaru osobistego), można uznać za kontynuatorów tradycji niemieckiej.

Ewolucja elegii była związana z utratą znaczenia cech budowy na rzecz aspektów wewnętrznych, co było najbardziej widoczne w warstwie tematycznej. Jednak nadal pozostawała ona zwykle w obszarze określonych zagadnień, co oddaje współczesna słownikowa definicja: „W rozumieniu nowożytnym, od XVII w., elegia to utwór liryczny o treści poważnej, refleksyjny, utrzymany w tonie smutnego rozpamiętywania lub skargi, dotyczący spraw osobistych lub problemów egzystencjalnych (przemijanie, śmierć, miłość), pozbawiony ustalonych wyróżników formalnych” (*Słownik terminów literackich* 2002: 126). Zwłaszcza ostatnia część definicji pokazuje, jak daleką drogę ten gatunek przebył od starożytności. Jednak chociaż zwrócenie uwagi tylko na nastrój i tematykę utworów należących do gatunku może być wystarczające na potrzeby słownika, to domaga się wyjaśnienia zwłaszcza w kontekście najnowszych zjawisk z tego nurtu.

Utrata związku z dystychem nie zagroziła odrębności elegii i jej integralności, która może być oparta „na formie zewnętrznej (którą jest określone metrum lub struktura), jak i wewnętrznej (postawa, tonacja, przeznaczenie — czyli, upraszczając, tematyka i audytorium)” (Wellek, Warren 1970: 315). Istnienie specyficznej „formy wewnętrznej” umożliwia spojrzenie z nowej perspektywy na problem istoty elegii oraz samej „elegijności” jako wartości estetycznej. Szczególnie interesujące dla analizy wiersza Herberta w świetle XX-wiecznego modelu gatunku i porównania z cyklem utworów Rilkego są bliskie współczesności próby uchwycenia tej kategorii, polegające, jak u Brodzińskiego, na dostrzeżeniu w elegii nie tylko „dającego się określić przez formalne kryteria gatunku, lecz odrębnego rodzaju (lub też modalności) poezji” (Królikiewicz 2000: 75). Traktowanie jej w ten sposób, rozpoznawanie raczej po „tonacji” niż budowie wiersza, odpowiada zarówno obecnym tendencjom poetyckim, jak i antycznym początkom — kiedy elegię charakteryzowały określone melodie (Szastyńska-Siemion 1995: 12). Współcześnie, jak zauważa David Kennedy, „(...) elegia jest odrębnym idiomem, sposobem poszukiwania lub rodzajem samookreślenia tak samo, jak odrębną formą” (Kennedy 2007: 2), co pozwala m.in. na szukanie jej w zjawiskach pozaliterackich. Niektórzy twórcy, a bez wątpienia zaliczyć można do nich Herberta i Rilkego, przyjmują ten idiom jako własny.

### **Elegijność *Elegii na odejście pióra atramentu lampy***

W jaki sposób przejawia się ten „odrębny sposób poszukiwania lub samookreślenia”? Po pierwsze, *Elegia na odejście pióra atramentu lampy* przyswaja charakterystyczną dla gatunku dialektykę bliskości i oddalenia, sięgającą o wiele głębiej niż warstwa stylistyczna. Żywy, odczuwalny dystans przeciwstawiony zanikającej obecności — to zasada, która określa wzajemne odniesienie podmiotu i opisywanych przedmiotów, a także wiele innych opozycji. Pióro, atrament i lampa są utracone bezpowrotnie, „na zawsze” (WZ 581), a jedynymi miejscami ich przebywania są: pamięć, gdzie „dogasają we wspomnieniach” (WZ 581), i „sklepy starzyzny” (WZ 578). Herbert, przetwarzając elegijny topos *comploratio* (opłakiwania), wyraża dotkliwą stratę „przyjaciół dzieciństwa” (WZ 576). Dzięki ustanowieniu nieprzezwyciężalnego dystansu między przedmiotami a podmiotem, realizuje się elegijny element oddalenia. Bliskość wyrażana jest natomiast za pomocą *laudatio* (elegijnego „wyliczenia zasług”) — opisów osobistych doświadczeń, które łączączyli liryczne Ja z przedmiotami. Syntezą dwóch perspektyw: odczucia więzi z rzeczywistością oraz doświadczenia wydziedziczenia z niej, jest wyrażenie utraty w formie elegijnej wypowiedzi.

Opozycja bliskości i oddalenia światów jest charakterystyczna również dla *Elegii duinejskich*, gdzie, podobnie jak u Herberta, wspólnota człowieka z innym rodzajem bytu, reprezentowanym przez anioły, skonfrontowana jest z obcością:

(...) Gdzież są dni Tobiasza,  
gdy jeden z Promieniących stanął u prostych wrót domu,  
w na wpół podróznym stroju i już nie budzący grozy;  
(młodzieniec wobec młodzieńca, co się przyglądał ciekawie).

(P II 191)

Człowiek został wydziedziczony z uczestnictwa w świecie reprezentowanym przez anioły — stąd niemożliwość komunikacji, która tak mocno brzmi w incipicie *Pierwszej elegii*. Wzajemny stosunek tych istot wyraża odniesienie ziemskiej egzystencji do Boga i *sacrum*. Dystans ontologiczny, niewspółmierność bytu, na której opiera się cykl Rilkego, niesie ze sobą znaczący ładunek elegijny — jak pisze Weissenberger: „struktura *Elegii duinejskich* wyraża (...) zasadę antytetyczności: ludzie zostają przeciwstawieni zwierzętom, dzieciom, kochankom, wcześniej zmarłym i aniołom, jako pełnym formom istnienia, by poprzez to przeciwstawienie widoczne stało się oddalenie człowieka od «Wnętrza świata»” (Weissenberger 1969: 74). To oddalenie od „wnętrza świata” okazuje się dla człowieka jednocześnie dystansem, jaki dzieli go od niego samego — a elegia stanowi próbę symbolicznego przezwyciężenia tego wewnętrznego rozłamu.

U Herberta pojawia się podobne zestawienie człowieka z pełniejszym rodzajem bytu<sup>3</sup>, którym są, paradoksalnie, byty w powszechnym mniemaniu niższe. Ich idealizacja nabiera w utworze cech sakralizacji, wyrażonej już na poziomie retoryki — jak zauważa Danuta Opacka-Walasek: „*Elegia*... rozpoczyna się formułą konfesyjną, utrzymaną w wysokim tonie stylizacji biblijnej, z inicjalnym «Zaprawdę» oraz inwersją, przydającą wypowiedzi uroczystości” (Opacka-Walasek 1996: 84). Wielokrotnie „ja” liryczne przyjmuje wobec przedmiotów postawę uniżenia, np. gdy „zwraca się kornie” (WZ 576) do pióra, czy tytułuje atrament „wielmożnym panem inkaustem o świetnych antenatach, urodzonym wysoko” (por. WZ 577). Odczucie bliskości, przyjaźni, wspólnoty, zamienia się w teraźniejszości w obcość i poczucie winy — kolejne uczucia, które współtworzą emocjonalny krajobraz elegii.

W elegijnej dialektyce bliskości i dystansu „medium” oddalania się stanowi czas. Przemijalność świata, ludzi i przedmiotów towarzyszy poczuciu nieodwracalnej utraty (rzeczy odchodzą „za kataraktę czasu” — WZ 577). Perspektywa temporalna jest jednym z głównych sposobów odniesienia „ja” do przedmiotu elegii. Zdaniem Królikiewicz, „świadomość elegijnego «ja» (...) przemieszcza się jakby w trójkacie; albo inaczej: załamuje się w zakrzywionym lub obrotowym zwierciadle, przebywając drogę od tego-czego-już-nie ma ku temu-czego-nie ma-jeszcze nieustannie powraca do tu-i-teraz, często w ponawianej konfrontacji także z tym-czego-nie ma-«po tej stronie» rzeczywistości — lub czego w ogóle być nie może, a co jeśli zdarza się, to w umownej przestrzeni snu, marzenia czy wizji” (Królikiewicz 2000: 75–76). Przeciwstawienie przeszłości i teraźniejszości umożliwia wyrażenie ontologicznego braku, niewystarczalności podmiotu i destrukcyjnej siły czasu, ale również głębokiej więzi, bliskości z Przeminionym, którego wspomnienie opiera się niepamięci.

<sup>3</sup> Zdaniem Ligezy: „Przedmioty zdolne do wielu metamorfoz wypełniają rolę Aniołów-Stróżów, mentorów, mistrzów wtajemniczenia i towarzyszy wędrówki” (Ligeza 2001: 45).

Wskazana przez Weissenbergera elegijna opozycja daleko–blisko przekłada się w *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* na czasowy dystans między „teraz” („kto was dzisiaj pamięta / umiłowani druhowie”, WZ 577) a „wtedy” (np. „srebrna stalówko (...) / w pudełku sklepikarza / byłaś jak czekająca na mnie ryba”, WZ 576). Kategorie te są sprzężone z osobistą chronologią podmiotu poprzez umiejscowienie minionych wydarzeń w dzieciństwie, z którego odejście jest „złudną podróżą na krawędzi nicości” (WZ 579). Czas, który miał miejsce po „ucieczce z raj”, został strawiony na to, by:

poznać prostackie tryby historii  
monotonną procesję i nierówną walkę  
zbiórów na czele ogłupiałych tłumów  
przeciw garstce prawych i rozumnych

(WZ 579)

Warto zauważyć, że odwoływanie się do przeszłości reprezentowanej przez rzeczy, konkrety, jest cechą charakterystyczną dla elegijnej twórczości poety (por. *Dęby*, *Małe serce* z tego samego tomu). Za Martą Wyką można uogólnić: „Liryka Herberta jest tryptykiem. Na jednym jego skrzydle widzimy podróż ku nicości; na drugim ogrody dzieciństwa, w których ta podróż się zaczyna. Pośrodku tryptyku rozpościera się wielki zbiór przedmiotów wyniesionych na ołtarz, one są uwzniośnione, one są obiektem adoracji” (Wyka 1998: 218). Obraz ten odpowiada elegijnej dialektyce u poety, której syntezą („środkiem tryptyku”) jest elegia jako sposób mówienia:

jeżeli o was mówię  
to chciałbym tak mówić  
jakbym wieszał *ex voto*  
na strzaskanym ołtarzu

(WZ 578)

Ołtarz strzaskany jest u Herberta wymownym znakiem teraźniejszości jako czasu marnego, którego doświadczenie (zapoczątkowane przez Hölderlina) (Heidegger 1977a: 168; Gleń 2007: 57–64) towarzyszy poezji elegijnej XX wieku. Do tego nurtu należą również *Elegie duinejskie*, gdzie zawarte jest doświadczenie świata, w którym człowiek nie może w pełni się zakorzenieć („Nic / tu nie jest sobą” — P IV 204–205), i braku fundamentu. Nie może być usłyszany przez „zastępy anielskie”, gdyż czas marny „(...) określa niestawiennictwo Boga, «brak Boga»” (Heidegger 1977a: 168). W wierszach należących do *Elegii na odejście* wyrażone jest przeświadczenie, że „Żyjemy dziś (...) w czasach ciemności, w apokaliptycznym «czasie Wielkiej Bestii» (*Śmierć Lwa*), w czasie, w którym odchodzą rzeczy — materialne, trwałe świadectwa Bytu (*Bajka o gwoździu*)” (Werner 1998: 220). To właśnie ich niestawiennictwo, jako elegijna konfrontacja z tym-czego-nie ma-„po tej stronie” rzeczywistości, jest najbardziej dotkliwe dla lirycznego „ja” w wierszu Herberta — nawet jeżeli jego oczekiwania mają wyraźnie mniej całościowy, osobisty charakter.

W czasie marnym „Noc świata rozpościera swą ciemność” (Heidegger 1977a: 168). Także wobec odejścia pióra, atramentu i lampy podmiot stwierdza:



zapłaciłem za zdradę  
lecz wtedy nie wiedziałem  
że odchodzicie na zawsze

i że będzie ciemno

(WZ 581)

Noc, ciemność, sygnalizowana dopiero na końcu utworu, to dość konwencjonalny element elegijnej sytuacji lirycznej (por. m.in. *Elegia napisana na wiejskim cmentarzu* Thomasa Graya). Pojawia się także w *Elegiach duinejskich*: „O, i noc, noc, gdy wichher pelen przestworów / niszczy nam twarz” (P I 184–185). Przyczyny częstego sytuowania wypowiedzi elegijnej w porze nocnej starał się wyjaśnić Brodziński: „Nie jest obojętnym dla poety elegijnego czas i miejsce, w którym scenę swoją wystawia. — Wieczór i noc, owa chwila ciszy i samotności, odpowiadająca stanowi jego duszy, jest mu najmielszą. Kiedy gwar dzienny ustaje i ludzie wysypiają swe troski, kiedy nad nocnymi zabawami miasta mgła dymów osiada, wtedy on razem ze słowikiem dumać zaczyna” (Brodziński 1964: 195). Według Kennedy’ego, pora ta jest częstym miejscem wypowiedzi elegijnej, z powodu „(...) związku nocy z melancholią, a także dlatego, że noc (...) jest często czasem bezsennej smutku. Sceneria nocna, czy wyrażone jest to bezpośrednio, czy nie, reprezentuje także zmęczenie widzenia i niespoistość, od której rozpoczyna się wiele elegii” (Kennedy 2007: 26). O ile jednak w klasycznych utworach (np. należących do nurtu pastoralnego) noc była po prostu częścią lirycznego pejzażu, to zarówno u Herberta, jak i u Rilkego, słowa mówiące o ciemności odnoszą się przede wszystkim do metafizycznej sytuacji człowieka. Czas marny jest pozbawiony światła, w wierszu Herberta wiążanego przede wszystkim z lampą, która w czasach dzieciństwa była:

jasną alegorią

duchem walczącym uparcie z demonami gnozy  
cała wydana oczom  
jawna  
przejrzyste prosta

(WZ 578)

Źródłem częstego wykorzystania motywu nocnej pory jest ogólniejsza zasada dotycząca elegijnej wypowiedzi — mianowicie to, że „(...) wydarza się ona w miejscu i czasie oddzielnym od codziennej rzeczywistości” (Kennedy 2007: 26). Ponieważ omawiane utwory starają się wyrazić doświadczenie marności czasu jako szczególnego okresu w dziejach człowieka, „ciemnego czasu”, można mówić w ich przypadku o oddzieleniu na planie historii.

Tęsknota za „jawnością” i „przejrzystą prostotą” może być odczytywana jako pragnienie bezpośredniego doświadczenia rzeczy, „prawdy bycia”, która według Heideggera ujawnia się w „prześwicie [*die Lichtung*], zapewniającym bliskość bycia” (Heidegger 1977b: 100). Przedmioty, jako „przyjaciele dzieciństwa”, były także „instrumentami poznania” (WZ 580), dzięki którym świat stawał się zrozumiały i spójny. Wraz z odejściem pióra, atramentu i lampy zapadły ciemności, a podmiot boleśnie doświadcza niemożliwości zbudowania historycznego sensu „bycia-w-świecie”. Określenie sytuacji lirycznej jako „nocy czasu marnego”, w której nastąpiła utrata widzenia, jest u Herberta istotnym składnikiem elegijnym. Pragnienie „prześwitu”

i bezpośredniego obcowania z prawdą pojawia się w *Ósmej elegii*, która wyraża tęsknotę za dotarciem do nieosiągalnego „Wnętrza świata”:

Stworzenie widzi wszystkimi oczami  
Przestwór. Jedynie nasze oczy są  
jak odwrócone, zastawione gęsto  
jak sidła w krąg wolnego wyjścia.

(...) Nie mamy nigdy, choćby na dzień jeden,  
przed sobą czystej przestrzeni, gdzie kwiaty  
kwitną niezmiennie. To zawsze jest świat,  
a nigdy Nigdzie bez nie: nie strzeżona  
przejrzystość (...).

(P VIII 225)

Ponieważ nie ma możliwości przejrzania, człowiek nie jest w stanie zbudować spójnej wizji świata, co prowadzi do wewnętrznego rozbicia: „Przepelnia nas. Porządkujemy. Lecz się rozpada. / Scalamy znów. I rozpadamy się sami” (P VIII 227). Poprzez ukazanie człowieka jako przynależącego do stworzenia, a jednocześnie wydziedziczonego ze wspólnoty z byciem, realizuje się elegijna antytetyczność — kreacja podmiotu lirycznego w stanie granicznym, rozbitego, ale pobudzanego do symbolicznego wysiłku przez niemożliwe do zaspokojenia pragnienie.

W *Ósmej elegii* Rilke nawiązuje do procesu utraty „optyki nieskrytości bycia”, który można porównać do „lekkomyślnego opuszczenia” (WZ 581) przedmiotów z *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*:

(...) już małe dziecko  
zmuszamy, by widziało odwróconym wzrokiem  
świat form, nie Przestwór (...).

(...) Dziecko  
zatraca się w igraniu, lecz budzimy je potrząśnięciem.

(P VIII 224–225)

Podobny trop znajduje się w *Elegii czwartej*:

(...) Godziny w dzieciństwie,  
gdy poza figurami było więcej  
niż przeszłość, a przed nami nie było przyszłości.  
Lecz często rośliśmy w pośpiechu, żeby  
być dorosłymi (...).

(P IV 204–205)

Cytowane fragmenty opisują stan obcowania z pozorami bytu i tęsknotę za dziecięcą zdolnością widzenia ukrytej natury rzeczy. W opozycji tych dwóch doświadczeń realizuje się elegijność, na co zwrócił uwagę już w XIX wieku Schiller: „Jeśli poeta w ten sposób przeciwstawia naturę sztuczności, a ideał rzeczywistości, że przeważa przedstawienie pierwszego elementu i upodobanie w nim staje się uczuciem dominującym, wówczas nazywam go poetą elegijnym”

(Schiller 1972: 349). Podobnie uważał Brodziński, wspominając o „równaniu ideału z rzeczywistością” (Brodziński 1964: 191). Poetą elegijnym w tym znaczeniu jest również Herbert w *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* — wiersz ten bardzo jasno wyraża doświadczenie utraty widzenia tego, co znajduje się „poza figurami” rzeczy. Bogactwo treści egzystencjalnych, życie przedmiotów, pozostało w „ogrodach dzieciństwa”, a w czasie obecnym możliwe jest tylko zetknięcie się z ich „zhańbionymi ciałami” (WZ 578), zewnętrznym kształtem. Zgodnie z postulatami Schillera: „(...) natura i ideał jest przedmiotem smutku, (...) natura jest przedstawiona jako utracona, a ideał jako nieosiągalny” (Schiller 1972: 349). Pióro, atrament i lampa odeszły definitywnie, „na zawsze”, wraz z możliwością autentycznej percepcji świata — i chociaż same w sobie należą do świat kultury, zostają znaturalizowane w osobistym świecie podmiotu lirycznego.

Brodziński uważał, że przedmiot elegii powinien być „(...) mały lub żaden, którym ciekawości nie wzbudzi; jest zwykle tak powszechny, że trudno coś nowego o nim powiedzieć” (Brodziński 1964: 195). Do kategorii rzeczy powszechnych z pewnością można zaliczyć pióro, atrament i lampę, szczególnie opisywane jako część świata dzieciństwa. Właśnie ich zwyczajność sprawia, że „odchodzą cicho / za ostatnią kataraktę czasu” (WZ 577). Przestrzeń przedmiotów zmarginalizowanych przez swoją zwyczajność, ale mimo to bliskich przeżytemu osobistemu doświadczeniu — to „prowincje pamięci”, o których pisze Dariusz Pawelec (por. Pawelec 2006: 156–158), charakteryzując współczesną poezję elegijną (warto przy tym wspomnieć, że czyni to inspirowany omawianym wierszem Herberta, a część jego książki ukazała się pierwotnie jako artykuł *Między zwierciadłem a lampą. Rola romantycznej „metafory umysłu” w poezji Zbigniewa Herberta na przykładzie wiersza pt. Elegia na odejście pióra atramentu lampy*). Herbert, często powracający do tych prowincji, zdaje się podążać za wskazaniem Rilkego z *Dziewiątej elegii*:

Jesteśmy *tu* może tylko po to, by powiedzieć: dom,  
most, studnia, brama, dzbanek, owocowe drzewo, okno —  
najwyżej: kolumna, wieża... Ale *powiedzieć*, zrozum,  
o, powiedzieć tak, jak nawet samym rzeczą  
nie marzyło się nigdy.

(P IX 230–231)

Poetyka rzeczy jest jedną z płaszczyzn, na której porozumienie twórców jest najgłębsze (por. Kuczyńska-Koschany 2004: 258–262), a *Elegia na odejście pióra atramentu lampy* nadaje postulatowi „wypowiedzenia rzeczy” rys etyczny. Wypowiedź elegijna jest „wieszaniem *ex voto* na ołtarzu” — gestem wdzięczności lub pokuty, zadośćuczynienia za zdradę. Mimo zbłądzenia poeta ostatecznie chce pozostać wierny pozornie nieważnym przedmiotom, podobnie jak Rilke. Być może oczekuje od nich ocalenia, wyzwolenia od ciemności i pustki. Jak komentuje *Elegie duinejskie* Jastrun, u Rilkego tylko przedmioty „(...) są godne bronić ważności naszego istnienia przed Aniołem” (Jastrun 1995: 169). Jedyne, co pozostaje, to „przedmioty / i współczucie” (WZ 581), jednak „(...) zadaniem człowieka jest nie tylko współczucie z «rzeczami», powołaniem jego jest przemiana ich we własnym wnętrzu w «niewidzialnym sercu» — przemiana w niewidzialność” (Jastrun 1995: 169). Przemianę tę, „powiedzenie rzeczy tak, jak nawet im nie marzyło się nigdy”, poeci realizują w elegii — która „nawet jeśli oplakuje (...) jakąś stratę realną, musi ją naprzód przetworzyć w stratę idealną” (Schiller 1972: 351). W elegijnej wypowiedzi zhańbionym przedmiotom przywracana jest godność „wysokiego urodzenia” (WZ 577), utracone życie „przyjaciół dzieciństwa”.

Niezauważalność stopniowej utraty, odchodzenia rzeczy w niepamięć, tłumaczy spokój uczuć lirycznego „Ja”, przez Brodzińskiego uważany za główny wyznacznik elegijności: „(...) elegia nie może zajmować gwałtownych uniesień; spokojnym smutkiem być tylko powinna. (...) Ona maluje tylko ulagodzone uczucia, wesolość już nieobecna, smutek już ukojony; (...) To jest pierwsza i ogólna własność elegii, ten stan uczucia zwać by się powinien dumaniem” (Brodziński 1964: 191). Właśnie szczególna aura uczuciowa, odpowiadająca gatunkowi, stanowi o specyficznej modalności, charakterystycznej dla tego rodzaju poetyckiej wypowiedzi. Mimo że u źródeł elegii zwykle leży bolesne doświadczenie, trauma (najbardziej uchwytne w przypadku nurtu funeralnego), podmiot wyraża w tej poezji doświadczenie już przyswojone, podobnie jak w omawianym wierszu polskiego poety, gdzie dług za zdradę jest opisywany jako „zapłacony” (WZ 581). Opanowanie emocji umożliwia lirycznemu „Ja” w utworze Herberta przyjęcie „kornej” postawy, a tym samym odrzucenie poetyckiego dystansu do przedmiotu wiersza. Jak pisze Brodziński: „W elegii więcej niż w poezji lirycznej wywnętrza poeta swój sposób myślenia i czucia, gdyż tam pisze tylko w chwilach natchnienia, wynoszących go nad stan zwyczajny, tu przeciwnie: wraca spokojnie w samego siebie i z ujmującą prostotą spowiada się przed czytelnikiem” (Brodziński 1964: 193). Pożegnanie z „przyjaciółmi dzieciństwa” wymaga wyzbycia się dumnej „szaty wieszczą” — tym bardziej, że chodzi o przedmioty, które wprowadzały w świat tworzenia i są znakami „najważniejszych inicjacyjnych doświadczeń” (Ligęza 2001: 45). Kennedy, opisując elegię Graya, wskazuje, że jest to jeden z wyznaczników elegijności: „Poeta elegijny musi przemówić swoim głosem bez polegania na swoich zwyczajnych poetyckich rekwizytach” (Kennedy 2007: 27). W trzech ostatnich, najbardziej elegijnych tomikach Herberta, aż po *Epilog burzy*, elegijnemu gestowi pożegnania nieodłącznie towarzyszy gest odrzucenia laski poety-Prospera.

Jednym z kluczowych wątków, które pojawiają się w wierszach *Elegii na odejście*, jest podróż. Stanowi ona część poetyki tytułowego „odejścia” i z pewnością dotyczy przede wszystkim migracji w sensie metafizycznym — na krańce świata wewnętrznego, wyobraźni, do „prowincji pamięci”. Może to być także podróż ostatnia — w poezji współczesnej „sztuka podróżowania” towarzyszy „sztuce umierania” (Pawelec 2006: 161–163), szczególnie w wierszach tzw. „późnej twórczości”. Wędrowka jest ważnym elementem elegijnym, który często pojawia się w utworach należących do gatunku (por. *Elegie rzymskie* Goethego czy *Elegię podróżną* Wisławy Szymborskiej). Podróż współtworzy sytuację elegijnego wyłączenia z codziennej rzeczywistości. Królikiewicz, odczytując Brodzińskiego, pisze: „(...) elegia to wędrowka (bądź żegluga), «błakanie się serca między tęsknotą albo wspomnieniem — za wodzą utulającego się współczucia»” (Królikiewicz 2000: 75). Warto również przypomnieć jej przytoczone już słowa o „przemieszczaniu się w jakby trójkacie” perspektyw temporalnych. Podmiot elegijny znajduje się w ruchu, „pomiędzy”, co oddaje wynikającą z utraty niemożliwość zakorzenienia się w świecie. Wędrowka stawia liryczne „Ja” wobec tego, od czego się oddala, i tego, do czego się zbliża — co odpowiada elegijnej dialektyce bliskości i dystansu. Zdaniem Kennedy’ego, „poeta elegijny (...) musi odejść od świata, by wejść w przestrzeń elegii” (Kennedy 2007: 27). U Herberta „inność” tej przestrzeni jest dodatkowo wzmocniona przez to, że jest ona „(...) bez powrotu, bez odpowiedzi, elementarna, złudna, na krawędzi nicości (...). [Poeta — M. K.] Jest wydziedziczony z życia, porzucił już — czy odłożył na bok — swoje etyczne obowiązki” (Wyka 1998: 217–218). W utworze *Podróż* podmiot stara się podać formułę wędrowki, której konsekwencją byłoby odnalezienie wspólnoty ze światem:

Więc jeśli będzie podróż niech będzie to podróż długa  
prawdziwa podróż z której się nie wraca  
powtórka świata elementarna podróż (...)  
pakt wymuszony po walce  
wielkie pojednanie.

(WZ 555)

„Wielkie pojednanie” okazuje się pragnieniem niezrealizowanym (przynajmniej po tej stronie bycia) i przeistacza się w „złudną podróż na krawędzi nicości”, podczas której „lek-komyślnie opuszczamy ogrody dzieciństwa ogrody rzeczy / roniąc w ucieczce manuskrypty lampki oliwne godność pióra” (WZ 581). U Herberta człowiek postawiony zostaje w sytuacji permanentnej wędrówki — i permanentnego pożegnania ze światem „jasnych alegorii”, z którego został wydziedziczony. Podobnie kondycję człowieka–podróżnika rozumie Rilke:

Któż to nas tak odwrócił, że cokolwiek  
byśmy czynili, jesteśmy w postawie  
odchodzącego, kiedy na ostatnim wzgórzu,  
co mu raz jeszcze całą ukaże dolinę  
rodzinną, staje, ogląda się, zwleka —  
tak my żyjemy żegnając się wiecznie.

(P VIII 228–229)

*Elegia na odejście pióra atramentu lampy*, podobnie jak inne wiersze z tego samego tomiku, są pisane właśnie w „postawie odchodzącego”. Herbert, jako poeta elegijny, dokonuje w nim jeszcze raz próby pożegnania z „rodzinną doliną”. Jak pokazują kolejne zbiory wierszy, próby na swój sposób nieudanej — co, paradoksalnie, czyni jego poezję jeszcze bardziej autentyczną.

## Elegijność jako poszukiwanie dopełnienia

Elegie Herberta i Rilkego, pomimo niezaprzeczalnych różnic, łączy głęboka więź — jednak nie tyle opierająca się na wspólnym gatunku określanym poprzez cechy formalne, co na wykorzystaniu elegijnej dialektyki. Dotyczy to przede wszystkim antytetycznej logiki utworu, która często jest dla twórców dwudziestego stulecia sposobem odzwierciedlenia rozbitcia wizji świata i niemożliwości zbudowania jednoznacznego sensu w „czasie marnym”. Odczucie „dziejowej ciemności” skłania poetów do poszukiwania tego, co z człowieczeństwa zostało utracone (w sposób mniej lub bardziej zauważalny), bliskości innego rodzaju bytu, który dopełnia ludzką egzystencję.

Na gruncie historii gatunku *Elegia na odejście* jest kolejnym krokiem na drodze ku rozluźnianiu cech formalnych, towarzyszących tradycyjnie elegii. Skłania to do przyjęcia odmiennego paradygmatu badawczego — uznającego względną samodzielność „elegijności” (jako wartości estetycznej) wobec gatunku (czego załączki można już dostrzec w próbach scharakteryzowania „tonu elegijnego”) i traktującego ją już nie jako pochodną organizacji formalnej, ale zjawisko nieodłączne od interpretacji. Pozwala to na dość szerokie stosowanie tego terminu i odnoszenie go nie tylko do dzieł poetyckich, czy nawet literackich, ale również do innych tekstów kultury.

Herbert, w symbolicznym geście pożegnania, zwraca się ku pierwotnemu doświadczeniu wspólnoty ze światem, przyjaźni przedmiotów znanych z dzieciństwa, Rilke natomiast sięga jeszcze głębiej — w świat aniołów, Piękna, śmierci i natury. Konwencjonalne motywy elegijne (takie jak oddalenie, samotność, noc, podróż), są przez tych poetów przetwarzane, transponowane w sferę metafizyki. Służą przez to uwidocznieniu uniwersalnej kondycji człowieka jako pozostającego w swoim „byciu-ku-śmierci” w stanie ciągłej wędrówki. Elegijny gest Herberta jest jednocześnie podróżą do „prowincji pamięci i wyobraźni”, dowartościowaniem świata rzeczy na pozór blahych, a w rzeczywistości będących „jasnymi alegoriami” wartości, „znakami najważniejszych inicjacyjnych doświadczeń”. Poprzez ich afirmację, „współczucie” przedmiotom, poeta bliski jest myśli Rilkego, że:

(...) ziemski byt znaczy wiele i że wszystkiemu tutaj  
jesteśmy na pozór potrzebni, całej tej znikomości,  
co nas przedziwnie dotyczy. Nas, najbardziej znikomych.

(P IX 230–231)

---

## Bibliografia

- Barańczak Stanisław (2001), *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, PWN, Warszawa–Wrocław.
- Brodziński Kazimierz (1964), *O elegii* [w:] *Pisma estetyczno-krytyczne*, red. Z. J. Nowak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Burzyński Jan (2009), *Heideggera Rilke, czyli afirmacja, rozumienie, odeształcenie* [w:] *Rilke po polsku*, red. J. Kulas i M. Gołubiewski, Wydawnictwo UW, Warszawa.
- Franaszek Andrzej (2008), *Ciemne źródło. Esej o cierpieniu w twórczości Zbigniewa Herberta*, Znak, Kraków.
- Giuculescu Alexandru (2000), *Two Types Od Elegies: Goethe's "Rome Elegies" and Rilke's "Duino Elegies"* [in:] *Analecta Husserliana. The Yearbook of Phenomenological Research. Creative Mimesis of Emotion. From Sorrow to Elation: Elegiac Virtuosity in Literature*, ed. A. T. Tymieniecka, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht.
- Gleń Adrian (2007), *Z powrotem do całości. Wędrówka po „Elegiach duinejskich” Rainera Marii Rilkego*, „Topos”, nr 92–93.
- Heidegger Martin (1977a), *Cóż po poecie?* [w:] *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, red. K. Michalski, Czytelnik, Warszawa.
- (1977b), *List O „humanizmie”* [w:] *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, red. K. Michalski, Czytelnik, Warszawa.



- Herbert Zbigniew (2008), *Wiersze zebrane*, a5, Kraków.
- Jastrun Mieczysław (1995), O „*Elegiach duinejskich*” [w:] *Do Polski przyjadę...*: Rainer Maria Rilke w oczach krytyki polskiej, red. M. Zybura, Wirydarz, Wrocław.
- Kennedy David (2007), *Elegy. The New Critical Idiom*, Routledge, New York.
- Królikiewicz Grażyna (2000), *Symboliczność i elegijność w liryce Słowackiego. Rozważania nie tylko wokół wiersza „Do Teofila Januszczyńskiego”* [w:] *Juliusz Słowacki — poeta europejski*, red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc i A. Zioliwicz, Universitas, Kraków.
- Kuczyńska-Koschany Katarzyna (2004), *Rilke poetów polskich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Legeżyńska Anna (1999), *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań.
- Ligza Wojciech (2001), *Elegia Zbigniewa Herberta* [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*, red. M. Woźniak-Łabieniec, Universitas, Kraków.
- Łukasiewicz Jacek (1998), „*Elegia na odejście pióra atramentu lampy*” [w:] *Poznanie Herberta*, red. A. Franaszek, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Mikołajczak Małgorzata (2007), *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Opacka-Walasek Danuta (1996), „... pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Opacki Ireneusz (2007), *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji* [w:] *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska i R. Cudak, PWN, Warszawa.
- Pawelec Dariusz (2006), *Od kołysanki do trenów. Z hermeneutyki form poetyckich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Polomski Jan (1995), *Poezja a filozofia* [w:] *Do Polski przyjadę...*: Rainer Maria Rilke w oczach krytyki polskiej, red. M. Zybura, Wirydarz, Wrocław.
- Prokop Jan (1995), *Przypisy do „Elegii duinejskich”* [w:] *Do Polski przyjadę...*: Rainer Maria Rilke w oczach krytyki polskiej, red. M. Zybura, Wirydarz, Wrocław.
- Rilke Rainer Maria (1987), *Poezje*, przeł. M. Jastrun, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Schiller Fryderyk (1972), *O poezji naiwnej i sentymentalnej* [w:] *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska i J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa.
- Sławiński Janusz (2002), *Elegia* [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Szastyńska-Siemion Alicja (1995), *Elegia i epigram. Kilka problemów terminologicznych* [w:] *Elegia poprzez wieki. Konferencja naukowa 8–9 XI 1994*, red. I. Lewandowski, Wydawnictwo VIS, Poznań.
- Urban-Godziek Grażyna (2005), *Elegia renesansowa. Przemiany gatunku w Polsce i w Europie*, Universitas, Kraków.
- Weissenberger Klaus (1969), *Die Elegie und das Elegische*, „Pacific Coast Philology”, nr 4.
- Wellek René, Warren Austin (1970), *Teoria literatury*, przeł. M. Żurowski, PWN, Warszawa.
- Werner Mateusz (1998), „*Rovigo*”: portret na pożegnanie [w:] *Poznanie Herberta*, red. A. Franaszek, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Wyka Marta (1998), *Herbert — poeta metafizyczny* [w:] *Poznanie Herberta*, red. A. Franaszek, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

